

número 25 | volume 13 | janeiro - junho 2019

RuM^oRes

DOI:10.11606/issn.1982-677X.rum.2019.14_146078

Para fazer rir na TV: fabulação narrativa do humor entre as teorias da disjunção e da disparidade

Making laugh on TV: narrative fabrication of humor between disparity and disjunction theories

Wanderley Anchieta¹

1 Doutorando e mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Desenvolve pesquisas sobre visualidade, atenção e fabulação narrativa, ademais de atmosferas e cores em games e no audiovisual. É membro do Grupo de Pesquisa em Análise da Fotografia e das Narrativas Visuais e Gráficas (Grafo/Navi) (UFF/CNPq). E-mail: wya@outlook.com.

Resumo

Este artigo se propõe a verificar como o efeito do humor é produzido a partir da observação de exemplos advindos de segmentos da ficção seriada televisiva – em *Arrested Development*, *Friends* e *Studio 60*. No meio audiovisual também se pode observar que as situações cômicas são fabuladas sob organização linear, na qual duas extrapolações temáticas colidem numa incongruência, tal como prevê a análise textual das piadas proposta por Salvatore Attardo com seu modelo de disjunção isotópica (*isotopy disjunction model*). Considerando que a linearidade pressupõe ruptura e surpresa, se faz possível aproximar a noção de disjunção com a de disparidade narrativa concebida por Edward Branigan no exame da geração do riso.

Palavras-chave

Humor, isotopia, narrativa, ficção seriada, disparidade.

Abstract

This article proposes an observation of segments from sitcoms to verify how humoristic effect is produced in them – *Arrested Development*, *Friends*, *Studio 60*. In the audiovisual medium, it is also possible to observe that comic situations are conceived under a linear organization, in which two thematic extrapolations collide into incongruence, as predicted by the textual analysis of the jokes proposed by Salvatore Attardo with his isotopy disjunction model. Considering that linearity presupposes rupture and surprise, it becomes possible to approximate the notion of disjunction with that of narrative disparity conceived by Edward Branigan in examining the generation of laughter.

Keywords

Humor, isotopy, narrative, sitcom, disparity.

O estudo dos textos humorados surgiu como um desdobramento específico das análises da narratologia, uma vez que a comicidade é uma dentre as numerosas possibilidades de expressão presentes no ato de contagem de histórias. Para relatar algo de forma minimamente compreensível, se faz sine qua non que o narrador tanto possua maior conhecimento sobre aquilo que discorrerá aos outros, quanto exerça um ato de sistematização da relevância e do peso atribuído aos eventos (ações) e aos existentes (personagens), nos termos de Chatman (1978), que instigue os leitores ou espectadores a permanecerem interpretativamente atentos aos meandros que os bosques narrativos lhes ofereçam: “um bosque é um jardim de caminhos que se bifurcam. Mesmo quando não existem num bosque trilhas bem definidas, todos podem traçar sua própria trilha [...]. Num texto narrativo, o leitor é obrigado a optar o tempo todo” (ECO, 2009, p. 12).

O que Umberto Eco quer dizer é que a organização proposta pelo autor/narrador² força continuamente os leitores/espectadores a formularem interpretações temporárias baseadas em informações intencionalmente fragmentárias, dispostas de forma precisa a fim de fomentar leituras interinas que manejem com perspicácia seus anseios e sua atenção –portanto, sua compreensão dos fatos.

Por exemplo, os pesquisadores geralmente definem a feitura do humor “em termos de significados contextualmente opostos (*scripts*) que são percebidos como engraçados por ouvintes, leitores ou observadores” (CHŁOPICKI, 2017, p. 143, tradução nossa). Em outras palavras, a piada costuma funcionar porque sua *punch line* – ou, o elemento disjuntivo – evoca um sentido “inusitado” e inesperado que destoa de uma linha de raciocínio de leitura prévia e lógica. Desse modo, é possível ilustrar tal efeito com a seguinte passagem: 1) “Novo estudo sobre a obesidade procura grupo de teste *maior*” (BUCARIA, 2004, p. 299 apud ALJARED, 2017, p. 66, tradução nossa, grifo nosso).

2 “A narrativa é uma maneira de organizar dados espaciais e temporais em uma cadeia de eventos de causa e efeito com um começo, meio e fim que incorpore um julgamento sobre a natureza dos eventos, ademais de demonstrar como é possível saber, e portanto, narrar, os eventos” (BRANIGAN, 2006, p. 3, tradução nossa).

Dois sentidos mais evidentes saltam aos olhos possibilitados pela ambiguidade introduzida a partir do termo destacado: i) o grupo é mais numeroso; ii) o grupo é de pessoas mais gordas, mais volumosas. Pela teoria formulada originalmente por Greimas, então aprofundada por Attardo, o riso surge quando a segunda leitura se interpõe, a posteriori, nem que por um instante, à primeira. Attardo defende que o exercício de interpretação feito pelo leitor é concretizado numa *ordem temporal linear*, do entendimento (i) sendo seguido pelo (ii).

Propomos que essa estrutura tende a se repetir em arcos narrativos mais extensos, como nas sequências audiovisuais bem-humoradas de *sitcoms*, em cujo seio se empregam piadas de estrutura igualmente linear, ainda que o interstício entre as interpretações (i) e (ii) se dê a partir de distâncias mais alongadas. Ademais, indicamos, a partir da análise em três obras distintas, que o salto da interpretação (i) para a (ii), produtor do riso, pode ser fabricado a partir da deliberada *omissão* de alguma informação contextual: seja para um dos personagens, seja para os espectadores.

Sobre *topic* e isotopia

Antes de prosseguirmos é necessário esclarecer alguns conceitos-base. De acordo com a teoria dos atos interpretativos moldada por Umberto Eco, os leitores, enquanto leem, vão proferindo pequenas inteligibilidades provisórias àquilo que sorvem. Essas compreensões são continuamente remodeladas conforme o texto lança novos dados em sua trajetória discursiva. Eco nomeou o ato dessas interpretações momentâneas de *topic* ou tema, que se trata de um “elemento de unificação”, de uma “resposta (sempre provisória) a uma pergunta que o leitor dirige ao texto e que *grosso modo* equivale a: ‘Mas do que você está falando?’” (VOLLI, 2007, p. 83, grifo do autor). Ou seja, o leitor se indaga a todo tempo: o que significa isso que acabei de ler? Em (1), por um átimo, antes que os leitores percebam que o termo conector³ *maior* gera um segundo sentido, de cunho cômico,

3 É aquele que age como ponte entre as duas isotopias. O conceito será detalhado na próxima seção do texto.

o *topic* poderia ser extrapolado como “notícia do caderno de ciência”. No segundo em que (ii) é apreendido, o *topic* imediatamente se altera para “texto humorado” ou “texto irônico” etc., dessa forma ambas as acepções permanecem ativas – uma particularidade do texto cômico, posto que é do *conflito nunca resolvido* entre ambas as tentativas de entendimento que surge a própria definição da produção do efeito do riso no leitor. Assim, a topicalização se define pelo incansável trabalho de definir temas que orientem uma interpretação consistente, ou isotopia. Eco (1980, p. 150, tradução nossa) propõe outra anedota para esclarecer seus conceitos: 2) “Charles faz amor com sua esposa duas vezes na semana. John também”. É por meio do procedimento de topicalização que “se decide se o tema é sobre dois pares ou um triângulo: no primeiro caso, a estrutura lógica do texto seria $A:B=C:D$, enquanto no segundo seria $A:B=B:C$. [...] Aqui a conexão é entre o tópico e as decisões correferenciais, sem a mediação de seleções contextuais” (Ibid., 150, tradução nossa, grifo nosso).

Eco comenta das seleções contextuais pois é nelas que se encontram dicas para as definições isotópicas. Se o texto de (2), em seu desenrolar, comenta como John e a esposa de Charles são próximos, de forma explícita ou subentendida, os leitores tendem – a partir dos dados desse contexto – a inferir que a leitura mais coerente é aquela que trata de infidelidade e da existência de um triângulo. A descoberta do poder de topicalização do contexto ocorreu, comenta Attardo (1994, p. 65, tradução nossa), enquanto A. J. Greimas buscava seu “objetivo final [de] identificar as menores unidades de significado”, nomeados de semas. Os semas são entidades abstratas de sentido que se expressam de forma textual em lexemas. Por exemplo, o registro do lexema *afinado* surge no Houaiss (2009) como: “afinado (adjetivo), 1. tornado fino; 2. sem impurezas; 3. regulado e verificado quanto ao funcionamento, ex.: motor a.; 4. (rubrica: música) posto na altura ou frequência convencionada, harmonioso, ex.: piano a.; [...] 6. bem preparado, capacitado, ex.: estudante a. / trabalhador a.; [...]”. Resumindo de forma pragmática a teoria semiótica de Greimas, se pode afirmar que cada uma das múltiplas acepções marcadas no dicionário é um dos semas (sentidos) do

lexema (palavra), e é a partir do contexto (palavras circundantes, que surgem nos exemplos lavrados) que o leitor decidirá qual acepção lhe servirá para efetivar uma interpretação coerente. Salvatore Attardo (1994, p. 94, tradução nossa) comenta que a ambiguidade é

a norma em geral na linguagem, e não a exceção. Tal alegação não deve ser entendida na implicação de que os enunciados são todos ambíguos ou vagos necessariamente. O contexto (tanto linguístico quanto situacional) reduz o nível de ambiguidade de um enunciado a zero (ou melhor, a níveis pragmaticamente aceitáveis para os propósitos de comunicação). [...] A desambiguação de uma sentença ocorre progressivamente quando escolhas são feitas entre vários significados (semas) dos itens lexicais (lexemas) que a formam. Quando um conjunto coerente de opções (isotopia) é escolhido, o significado da sentença surge.

Em (1), o lexema *maior* pode ser entendido em dois semas distintos – em (i) como mais numeroso e em (ii) como mais volumoso, corpulento. É importante frisar que ambas as leituras são interpretações coerentes com a construção da frase (1). Nesse caso, outras referências serviriam para desambiguar seu contexto, como: se foi dita por um cientista numa matéria de jornal ou por um personagem cômico numa obra irônica. Isto, pois, “[...] o contexto [é] ‘hierarquicamente superior’ à frase simples. [E este] procedimento é naturalmente recursivo; isto é, se um contexto não desambigua um enunciado, outro mais amplo pode fazê-lo, e assim por diante” (Ibid., 1994, p. 70, tradução nossa). No caso de (2), a ausência de explicação ou contexto mais detalhado é intencional, posto que assim as duas leituras coexistirão perenemente num duelo irresoluto – em outras palavras, coexistirão numa *incongruência funcional*, cujo resultado é o riso.

A incongruência regular do humor

Attardo propõe que o efeito do humor é constituído pelo fato de que duas isotopias passam a conviver de forma não-pacífica na mente dos leitores. Para explicar o mecanismo do riso, o autor comenta primeiro sobre a composição das narrativas de maneira geral para, então, contrastar com a forma particular de operação do modo cômico. Ele parte de Brémond com seu esquema da *sequência*

elementar, composta por três funções: "a) uma função *que abre* a possibilidade do processo na forma de conduta a seguir ou evento a ser esperado; b) uma função *que executa* essa virtualidade como uma conduta ou evento; c) uma função *que finaliza* o processo como resultado alcançado" (BRÉMOND, 1966, p. 60, tradução nossa, grifos nossos). A primeira função de Brémond corresponde à *situação inicial* de Propp (1984, p. 31) e "consiste em uma sequência textual, muitas vezes narrativa, onde os personagens são introduzidos, a situação é determinada e, via de regra, o contexto dos eventos narrados no texto é estabelecido" (ATTARDO, 1994, p. 88, tradução nossa). A segunda função estabelece um obstáculo a ser ultrapassado pelo protagonista. Ou seja,

a função dois executa a virtualidade do processo introduzindo um elemento que requer "fechamento". E, finalmente, a função três encerra o processo. De fato, a única diferença entre a sequência elementar e a estrutura narrativa da piada é que a função três não "finaliza" o processo da maneira que seria esperada com base no contexto estabelecido nas funções anteriores. Em vez disso, *ela resolve o processo de uma forma inesperada e não-padronizada, que vai contra as expectativas definidas em nas funções um e dois e é muitas vezes ilógica*. A teoria do humor se refere a esses aspectos como "incongruentes". (Ibid., p. 91, tradução nossa, grifo nosso)

Dessa forma, cabe salientar que a produção da incongruência se dá pelo choque entre dois sentidos opostos, dois *topics* que não conversam entre si apesar de habitarem a mesma sentença. A piada e os textos de humor em geral são compostos, para Attardo, numa organização linear onde "uma primeira isotopia/sentido (S_1) é estabelecida, até que o receptor encontre um elemento que cause a passagem do primeiro sentido para um segundo sentido (S_2), antagônico ao primeiro. A passagem de S_1 para S_2 deve ser 'inesperada' [...] [e] 'imediate'" (Ibid., p. 95, tradução nossa). Eis o modelo de disjunção isotópica (em inglês, *isotopy disjunction model*):

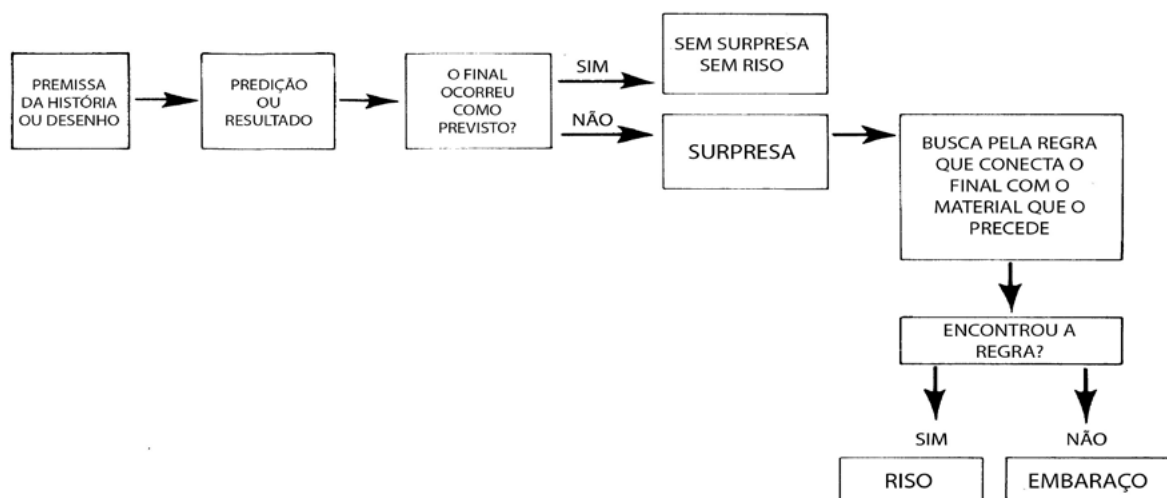
(isotopia 1, leitura convencional) S_1 ^{disjunção} S_2 (isotopia 2, leitura atípica)

Essa passagem ocorre por meio da ação da palavra/lexema *conector* – que adjaz sentidos/semas ambíguos. A troca de interpretação entre S_1 e S_2 ocorre

pela força do *elemento de disjunção*, causador da “passagem de uma possível atualização do conector para outro, que tinha sido previamente descartada pelo processo de seleção (topicalização)” (ALJARED, 2017, p. 67, tradução nossa). No caso de (1), “Novo estudo sobre a obesidade procura grupo de teste *maior*”, “maior” é conector, pois traz consigo os sentidos de mais numeroso ou mais volumoso; “obesidade” é elemento de disjunção, posto que ele atualiza a leitura para o sentido cômico. Em (2), “Charles faz amor com sua esposa duas vezes na semana. John também”, não há conector, visto que eles só estão presentes em piadas verbais⁴. O elemento de disjunção é “também”.

A *incongruência* é o propósito final do texto humorado, ela é a forma com a qual a terceira função de Brémond se atualiza na comicidade: num embate irresolúvel entre um sentido evidente e outro ilógico/atípico. Ela é aquilo de regular que se pode esperar das obras de viés cômico. Ela está presente todo o tempo. O pesquisador Jerry Suls, por exemplo, propôs um *modelo de resolução da incongruência*, no qual aponta que o humor surge quando “uma *punch line* parece fazer sentido em algum nível com a informação anterior na piada. Na falta de uma resolução, o entrevistado não ‘entende’ a piada, fica intrigado e às vezes até frustrado” (SULS, 1983, p. 42, tradução nossa). Sua proposta (Quadro 1), entretanto, aproxima a noção de resolução com a de entendimento interpretativo. A incongruência, embate entre as isotopias S_1 e S_2 , permanece inalterada. Assim, a linearidade proposta por Attardo, perdura.

4 As que jogam com os sentidos de uma mesma palavra e são de maior grau de dificuldade de tradução. “Existem dois tipos de piadas que se comportam de maneira diferente no que diz respeito à natureza do elemento de disjunção e do conector. De um lado, temos piadas ‘referenciais’ e, de outro, temos piadas ‘verbais’. As primeiras [...] não fazem qualquer referência à produção fonológica dos itens lexicais (ou de outras unidades no texto), enquanto as segundas, além de se basearem no significado dos elementos do texto, fazem referência à produção fonológica do texto” (ATTARDO, 1994, p. 95, tradução nossa).



Quadro 1: Modelo de resolução da incongruência

Fonte: Suls (1983, p. 42, tradução nossa).

No modelo de Suls a isotopia S_1 se traduz pelo primeiro quadro (premissa). Um texto altamente previsível que não traga consigo apontamentos (elemento disjuntivo) para outras isotopias, não causará nem surpresa nem riso. Um que indique, linearmente no tempo, uma isotopia nova, S_2 , imprevisível, só funcionará (fará rir) para aquele que seja capaz de entender a “regra”, em outras palavras, que visualize como o sentido de S_2 se opõe ao de S_1 . Desta forma propomos, em consonância com Attardo e Suls, que ao humor narrativo se faz imprescindível ruptura e surpresa.

Focaremos nossa análise no segundo item. Em geral, a surpresa narrativa é esquematizada criativamente pela *omissão de dados*, tal qual ocorre em (2). Demonstraremos que essa omissão é uma das estratégias utilizadas para compor o efeito da comicidade em sequências mais longas do que as frases. Posto que a subtração de informações interfere na leitura inicial do contexto e, portanto, causa naturalmente uma isotopia S_1 em que se estabelece alguma disparidade⁵ que será interrompida por uma releitura da situação, S_2 , assim que os elementos suprimidos forem introduzidos a posteriori.

5 Seja entre personagens, narradores, espectadores/leitores etc.

Sobre a narrativa e a distribuição do conhecimento⁶

Quando Lester Burnham, personagem vivido por Kevin Spacey, narra, logo no início da projeção do filme *Beleza Americana* (EUA, 2001, Sam Mendes): “Meu nome é Lester Burnham. Este é o meu bairro. Esta é a minha rua. Esta é a minha vida. Tenho 42 anos. Em menos de um ano estarei morto”⁷, resta instituída uma súpula que epitoma mais do que transparece num nível apressado de leitura. Afinal, aquilo que é legado ao espectador não se restringe às informações relativas à idade do personagem, à vida monótona dele etc. Também é possível extrapolar que ele é o narrador da história; que ela é sobre a vida dele – do último ano dela, mais precisamente, o que indica se tratar de um ano excepcional; que ele viveu os outros quarenta e um anos, por evidência lógica; ainda que ele é onisciente, visto que já possui sapiência quanto àquilo que se passará consigo mesmo no futuro⁸. Desta forma é possível afirmar que o processo de topicalização, citado na seção “Sobre *topic* e isotopia”, é só uma dentre inúmeras operações realizadas durante o ato da leitura, uma vez que “todo texto é uma máquina preguiçosa pedindo ao leitor que faça uma parte de seu trabalho. Que problema seria se um texto tivesse de dizer tudo que o receptor deve compreender – não terminaria nunca” (ECO, 2009, p. 9).

Portanto, aqueles que entram em contato com as obras precisam tanto absorver os aspectos que as próximas linhas, se livro, ou próximas imagens projetadas, se audiovisual, trazem de novidades e *ademais inter-relacionar* as inúmeras deixas vindouras contra as passadas – nesse percurso, verificando se as novas validam ou refutam as antigas (reformulação isotópica); outrossim avaliando se os dados são confiáveis ou não, se existem fissuras ou lacunas/omissões, e dessa forma por diante. Tais horizontes são cristalizados, desfeitos, refeitos a todo momento numa espécie de *quadro mental*, como num jogo de xadrez, no qual as peças são as informações apresentadas. Portanto, o “leitor de romances inteligente,

6 Parte dessa discussão se encontra em minha dissertação sob outro percurso de análise. Cf. Anchieta (2017).

7 Falas transcritas a partir das legendas do filme.

8 Em verdade, Lester narra do “além”, tal qual Brás Cubas. Logo, as ações que ele nos conta estão, de fato, no passado.

ao contrário do curioso, que apenas passa os olhos sobre um novo fato, o acolhe mentalmente. Ele o vê a partir de dois pontos de vista: tanto isolado quanto relacionado aos outros fatos que ele leu em páginas anteriores” (FORSTER, 1955, p. 87, tradução nossa). Eis a função primordial do *enredo*: atribuir alguma espécie de aglutinação das partes, uma ordenação do sensível que empreenda um elo, uma direção. Os enredos não precisam ser portentosos⁹ para iniciarem sua ação, ou seja, fomentarem a ação do leitor de correlacionar, refletir e, eventualmente, se emocionar. Como a famosa menor história do mundo, composta por apenas seis palavras em inglês: “*For sale: baby shoes, never worn*”¹⁰. A força dessa história consiste no doloroso enredo que é fortemente comprimido nas palavras a fim de ser reconstituído, numa *abstração*, pelo leitor: a angústia da mãe e do pai ao perderem o bebê que tanto já amavam, o simbolismo de colocarem à venda os itens comprados, o que poderia indicar também a separação do casal ou até a morte da mãe.

Uma narrativa é um encadeamento de causas e efeitos, mas, ao contrário do mundo real, o mundo narrativo requer uma causa inicial que não tem causa. A escolha desta causa inicial é uma fonte da arbitrariedade da narrativa. [...] a iniciação, a progressão e o encerramento de narrativas fictícias são em grande parte arbitrárias. As narrativas não são racionais em si mesmas; elas só fazem uso da lógica. (THOMPSON, 1977, p. 62, tradução nossa)

Metaforicamente, narrar é vislumbrar dos eventos (reais ou não) seus traços originários e a partir deles fundar uma apreensão intencional e direcionada, ilustrativa dos desígnios do autor. Essa apreensão deverá ser perfilada de forma muito específica a fim de gerar efeitos característicos como suspense ou surpresa, por exemplo. O mecanismo que regula esses efeitos é o desnível informacional, cuja

9 A exemplo de obras literárias como *Ulisses* de James Joyce, *O Jogo da Amarelinha* de Julio Cortázar ou *Budapeste* de Chico Buarque, entre muitos outros.

10 “À venda: sapatos de bebê, nunca usados”. Em português se faz necessária a adição de uma preposição (subindo o número de palavras para sete). A obra tem autoria indicada a Ernest Hemingway, porém tal fato é contestado num artigo da revista eletrônica *Slate* que conclui, após investigação, não ser possível atribuir um autor exato para ela. Disponível em: <http://slate.me/2x3Ya64>. Acesso em: 5 ago. 2017.

amplitude e duração são meticulosamente arquitetadas pelos criadores a fim de estimular a tendência natural de correlação contextual provisória, ao fornecer ênfase a determinados itens do saber em detrimento de outros, omitindo informações (que podem vir a ser desnecessárias ou vitais; temporária ou permanentemente, vide *Dom Casmurro*), mentindo para o leitor (e, posteriormente, corrigindo ou não) etc.

A narração surge quando o conhecimento é distribuído desigualmente – quando há uma perturbação ou disjunção no campo do conhecimento. Informalmente, pode-se compreender a importância da disparidade imaginando um universo no qual todos os observadores são perfeitos e oniscientes. Em tal universo, não pode haver possibilidade de narração pois todas as informações estariam igualmente disponíveis e já possuídas das mesmas maneiras. Portanto, postarei que a situação mais básica que dê origem à narração será composta por três elementos: um sujeito em um relacionamento assimétrico com um objeto. Como veremos, o “sujeito” perceptível pode ser um personagem, narrador, autor, espectador ou alguma outra entidade, dependendo do contexto que está sendo analisado. (BRANIGAN, 2006, p. 66, tradução nossa)

Por exemplo, se um personagem acha que outra é sua irmã, ainda que o narrador onisciente nos informe imediatamente que não, e se ele prossegue tomando suas ações a partir desse desconhecimento, é evidente que o público rirá das situações absurdas em que ele se envolverá, posto que há dois níveis de informação em jogo. Tal ocorre com Michael Bluth no décimo primeiro episódio da terceira temporada de *Arrested Development*, intitulado “Family Ties”¹¹ (Conexões Familiares, em tradução livre). O choque entre as isotopias (é irmã, ele *crê*; não é irmã, nós *sabemos*) gera uma incongruência que se alastra pelas sequências, em que a absurdidade se amontoa em níveis crescentes. Esse caminho do desnível de dados por omissão deliberada é adotado pelo humor em arcos narrativos de maior duração para introduzir tanto a surpresa quanto o estapafúrdio que casam com as interpretações anteriores numa organização linear que gera o efeito do riso, conforme previsto por Attardo. Amal Aljared (2017, p. 65, tradução nossa), ao comentar Attardo, reitera que o modelo de

11 Os detalhes serão esmiuçados na próxima seção do texto.

disjunção isotópica é um “modelo de processamento de texto baseado na ideia de que, em uma piada, um processamento linear normal do texto é interrompido por um elemento anômalo que é peculiar ao texto humorado”. Veremos que a anomalia que gera a incongruência da situação pode ser baseada na cirúrgica subtração de certo item contextual para algum dos elementos narrativos presentes no jogo: personagens, narradores, espectadores. Portanto, se trataria de uma forma que se funda na disparidade do conhecimento para efetuar uma disjunção (criação de duplicidade, de leituras coerentes que contrastam entre si). Dmitrij Gluscevschij (2017, p. 146, tradução nossa) assevera que “a leitura coerente depende das ligações entre os elementos do texto estabelecidos pelo observador. Não importa se estes são elos entre fonemas, grafemas, objetos fictícios ou ações dos personagens”. Dessa maneira, nos é facultado aplicar a análise da organização linear independentemente de tratarmos de piadas curtas publicadas em livro ou sequências audiovisuais de duração mais longa.

A disparidade como motor da disjunção na TV, na prática

Uma divertida cena do oitavo episódio da sexta temporada de *Friends* (1994), exibida em 1999, servirá de ilustração brilhante da questão. Rachel Green (Jennifer Aniston) trabalha na sede da empresa de vestuário de Ralph Lauren, em Nova Iorque. Então, sua amiga Phoebe (Lisa Kudrow) vai até o local fazer algumas cópias para uso pessoal. Depois, ela diz a Rachel que beijou Ralph Lauren, o próprio, em sua breve passagem por lá. No dia seguinte, Rachel esbarra com sua chefe, Kim (Joanna Gleason), no elevador. Querendo se gabar de seu conhecimento (maior que o da chefe, igual ao do espectador), Rachel diz a ela que “alguém beijou o Ralph na sala da xerox”. Pouco depois, Rachel e Phoebe estão na cafeteria Central Perk quando Phoebe folheia uma revista e passa despercebida por uma foto de Ralph Lauren. Ela é interpelada por Rachel: “não está reconhecendo seu caso?”. “Quem?”. “Ele, Ralph Lauren!”¹².

12 Falas transcritas a partir das legendas do seriado.

Então, nós descobrimos (nivelamos nosso conhecimento) de que Phoebe esteve com Kenny, o “cara da xerox”¹³ e não com o dono todo-poderoso da empresa.

Paremos por alguns segundos para analisar os pontos isotópicos que podem ser levantados nessa altura (todos entrarão em conflito, causando riso): o primeiro, nomearemos de F_1 , trata do fato de que Phoebe acredita ter beijado Ralph Lauren (ela desconhecia a figura do Ralph verdadeiro¹⁴). Portanto, na *leitura de mundo*/contexto de Phoebe, que nos é transmitida por sua fala “beijei o Ralph Lauren”, é coerente que Kenny seja Ralph; em seguida passamos a F_2 que é a transmissão *errônea* (nós ainda não sabíamos disso) de fofocas entre Rachel e Kim. Para ambas e para nós, naquele momento, há a informação de que Ralph foi efetivamente beijado; por fim, a *disjunção* ocorre com F_3 , quando tanto Rachel quando os espectadores *são informados* de que não era Ralph e sim Kenny se aproveitando da ingenuidade de Phoebe. Em resumo:

- F_1 : Phoebe diz “beijei Ralph Lauren” a Rachel;
- F_2 : Rachel espalha a fofoca “alguém beijou Ralph Lauren” a Kim;
- F_3 : Rachel descobre que ninguém beijou Ralph Lauren (Phoebe é ingênua), mas não informa a verdade para Kim.

Na leitura linear dos acontecimentos, a introdução de F_3 nos faz reavaliar os dados apresentados em F_1 e F_2 , e todos passam a ser incongruentes entre si. Retomando o episódio, logo após, Rachel entra novamente no elevador com sua chefe. Ambas estão tensas – Rachel porque “mentiu” e Kim porque agora acredita que foi sua subordinada que passou a tarde com Ralph, possivelmente em busca de uma escalada na ladeira empresarial. No momento apresentado pela Figura 1, Ralph adentra no elevador com elas. A calada impera. É quando as disparidades e as disjunções entram em embate interpretativo explícito: para Kim o silêncio é constrangedor pois ele comprova uma tensão sexual (inexistente, o espectador e Rachel sabem disso); Rachel precisa se desculpar por alardear

13 No original: “Kenny, the copy guy”.

14 A personagem de Phoebe tem uma visão doce e em alguns aspectos infantilizada do mundo. Ela não agiria de forma a mentir e manipular, se gabar ou ser cruel deliberadamente etc.

falsa informação (Kim e Ralph não sabem disso). Kim deixa o elevador certa que Rachel mentiu, e ainda crê que ela queira seu próprio cargo. A “confusão” é gerada por uma omissão construída intencionalmente para causar leituras que se atualizam em contraste entre si, ou seja, isotopias que se sobrepõem linearmente no tempo.

No final do episódio, para salvar seu emprego, Rachel torna a mentir (dessa vez, de forma intencional): ela diz que esteve envolvida com Ralph, mas que ele a largou. Então, ambas retornam ao elevador e são seguidas mais uma vez pelo próprio. Mais um longo momento de absoluto silêncio se segue e, dessa vez, Kim infere (erroneamente, de novo, outra disjunção) que Ralph agiu com frieza em relação a Rachel (o espectador e Rachel sabem que Ralph sequer a conhece). Assim, fica com pena dela e a perdoa por um erro que nunca existiu. Ou seja, a extensão narrativa das sequências audiovisuais permite a multiplicação de isotopias que entrarão em colisão contínua, fornecendo um crescente de *incongruências que não se resolvem* – o perdão de Kim não se refere, por exemplo, ao fato de Rachel ter esclarecido a situação. O ato se encontra no cúmulo do monte de contrassensos *inesperados* que se formaram em vistas das múltiplas disparidades de conhecimento não eliminadas.



Figura 1: Rachel Green (Jennifer Aniston), Ralph Lauren, Kim (Joanna Gleason)

Em *Arrested Development* (2003), no episódio “Family Ties”, exibido em 2006, podemos averiguar mais uma instância na qual a disparidade do conhecimento narrativo foi estrategicamente manipulada de modo a gerar copiosas disjunções com consequente efeito cômico.

Nos primeiros instantes do episódio, o narrador (Ron Howard) nos conta que Michael *acredita* ter feito uma descoberta reveladora sobre sua estrutura familiar, “enquanto procurava provas que incriminariam seu pai”¹⁵. A disparidade, por conseguinte, é estabelecida *verbalmente* em questão de segundos, ela transparece na escolha irônica do palavreado do narrador. Afinal, “Michael acredita”; se fosse para expressar um fato consumado, o narrador diria por exemplo: “Michael fez uma descoberta reveladora”. Tal organização textual evidencia um fato já conhecido por qualquer fã do seriado, o narrador *sabe mais* do que os personagens. E os julga e os zomba constantemente.

No caso específico, Michael encontra uma foto de si próprio quando criança e nela há outra criança, do sexo feminino e um pouco mais velha, identificada somente como Nellie. Ele não se recorda dela, porém foi *avisado* pelo promotor que investiga seu pai de que “havia uma conta com dinheiro sob o nome de N. Bluth”¹⁵. Dessa maneira ele passa o episódio na busca de sua irmã inexistente. As duas isotopias já restam evidentes: A_1 na qual Michael tem uma irmã escondida pelos pais (ele crê nisso, os espectadores e o narrador sabem que não é verdade) e A_2 , na qual Michael não tem uma irmã chamada Nellie.

Diversas passagens absurdas causam riso exatamente pelo fato de sabermos, a priori, que ele está *enganado*. Quando ele conversa com “a irmã”¹⁶, em torno da metade do episódio, num bar, a seguinte troca se segue (notação *na* para narrador, *m* para Michael e *ne* para Nellie): “(m) Era o número de Joe Namath, Babe Ruth e do meu aniversário / (ne) Essa é uma ótima história / (na) Não era, Nellie era somente uma grande ouvinte. A maioria das *prostitutas* é”¹⁵. Então somos todos

15 Narração e falas transcritas a partir das legendas do seriado.

16 Numa ironia para além do textual, a atriz que interpreta Nellie é irmã do ator Jason Bateman na vida real.

surpreendidos pelo narrador, que sempre soube mais que os personagens e os espectadores, com uma terceira isotopia, A_3 : a pessoa que Michael crê ser sua irmã é uma prostituta. A_3 passa a vigorar e ser reforçada em diversos momentos pelo episódio, continuando a ser engraçada precisamente porque Michael não sai de A_1 – enquanto os espectadores vivenciam A_2 e A_3 .

Em dado momento, ele leva Nellie para trabalhar em sua empresa, Bluth Company, conforme Figura 2. A empresa está em dívida com os funcionários que reclamam da falta de pagamento. Michael responde: “Foi por isso que a contratei. Para nos ajudar nas finanças”¹⁵. Rimos posto que sabemos que ele está vivenciando um contexto A_1 que é tanto falso (A_2) quanto perigoso (A_3). Ninguém são deixaria as finanças de centenas de milhares de dólares da própria empresa na mão de pessoa não-qualificada, cuja reputação não seja integralmente ilibada.



Figura 2: Michael Bluth (Jason Bateman) e Nellie (Justine Bateman) na Bluth Company

Então as piadas com A_3 se amontoam. Michael precisa voltar para casa e deixa Nellie para “trabalhar” (leitura A_1 em choque com A_2 e A_3) com os empregados da Bluth Company. Nellie imediatamente lança sua lista de proibições em serviço, contendo um número de impropérios sexuais aos quais não somos apresentados, já que o seriado sobrepõe sua voz com um bipe alto e as legendas marcam

somente uma sequência de três pontos. Já em casa, Michael telefona para um funcionário enquanto o narrador anuncia que “Michael se informava sobre o progresso da nova funcionária / (m) É mesmo? E todos os rapazes gostaram dela? Isso é ótimo!”¹⁵. Essa piada ainda conta com a presença de humor verbal (vide nota 3), com difícil tradução para o português¹⁷.

Studio 60 on the Sunset Strip (2006) é uma série de drama com pitadas fortes de comédia. No quarto episódio intitulado “The west coast delay” (O atraso da zona oeste, em tradução livre), a personagem Harriet Hayes (Sarah Paulson) oferece um taco de baseball para o ex-namorado e atual chefe, Matt Albie (Matthew Perry), como um presente que traz uma espécie de encerramento simbólico e amigável de sua relação amorosa.

A isotopia St_1 é a leitura em que acreditamos, enquanto espectadores e juntos de Matt, que o presente seja um indicativo de paz verdadeiro. Rapidamente Matt percebe que o taco está assinado por um jogador famoso dentro do universo narrativo, chamado de Darren Wells. Ele acha estranho que Darren tenha assinado com uma frase carinhosa e percebe que junto dela há seu telefone. Na Figura 3 ele questiona Harriet sobre isso.



Figura 3: Harriet Hayes (Sarah Paulson), Matt Albie (Matthew Perry) e o taco de baseball

17 Michael é informado que Nellie “has blown them all” (fez sexo oral em todos). Ele estranha e diz ao funcionário: “You mean ‘away’ though, right?” (Você quis dizer ela impressionou, não?). Em inglês a palavra *blow* significa assoprar e, em gíria, realizar sexo oral. Quando emparelhada com *away* (distante), em *blow away*, quer dizer impressionar.

Ela responde: “(ironicamente) Isso aqui é o telefone dele? [...] Eu só achei que era o número do uniforme dele [...] Eles costumam assinar o nome e o número do uniforme”. Então Matt retruca: “Você achou que o número do uniforme dele fosse 3.106.786.500?”¹⁸. Aqui fica patente que Harriet omitiu o contexto do recebimento do taco para, então, o repassar para Matt com a única finalidade de irritá-lo. Essa é a isotopia St_2 : a paz era o oposto do que se prometia, um prenúncio de guerra. Harriet jura a Matt que não sabia de nada sobre o taco enquanto segue emitindo informações que o magoam, como que foi cortejada pelo jogador e que saiu com ele para jantar. Nós rimos da incongruência como um todo, porém especialmente durante a frase supracitada: ela invoca uma disjunção, pois, afinal, como poderia um número de jogador de qualquer esporte ser tão absurdamente alto? A leitura da cena não permite conclusão se é falta de atenção ou má-intenção de Harriet. No entanto, o fato desencadeia uma nova leitura que é integralmente oposta, imediata e inesperada para a situação – a deixando sem resolução e, logo, incongruente e cômica.

Considerações finais

Giovannantonio Forabosco corrobora com a hipótese de que nos textos humorados a resolução, item três proposto por Brémond para as narrativas em geral, não é uma solução no sentido clássico do termo. Ao revés, se trata da manutenção de leituras que não conversam entre si e, portanto, geram incongruências. Assim,

é a percepção da incongruência *como tal* [o] essencial para a conclusão do processo do humor. Pode-se ir ainda mais longe e dizer que se no final não há percepção de incongruência, o valor do estímulo do humor é perdido. [...] Resolver a incongruência não significa eliminá-la. Significa ter, no final do processo, uma incongruência “que faz sentido”, ou novamente, para usar um oxímoro – frequentemente útil em relação ao humor – podemos dizer que no final temos uma *incongruência congruente*. (FORABOSCO, 1992, p. 59, tradução nossa, grifos do autor)

18 Falas transcritas a partir das legendas do seriado.

Essas incongruências se aglomeram de forma regular nos textos humorados e não são “sanadas” com respostas lógicas e consistentes. Se fossem, os textos iriam deixar de ser engraçados. Logo, Forabosco conclui que as teorias de dois estágios, como a do modelo de Attardo, “não devem ser consideradas somente como explicativas do processo, mas também como teorias da apreciação [da produção bem-humorada]” (Ibid., p. 60, tradução nossa). Em sequências mais longas, pudemos verificar que as isotopias ultrapassam os dois estágios, ou duas isotopias, indo a um número virtualmente exponencial de leituras sem qualquer congruência entre si mesmas. Sempre, todavia, mantendo uma linearidade temporal na qual uma peça de informação altera o contexto da leitura anterior numa oposição, que por sua vez sofrerá alteração com outra oposição e assim sucessivamente. Essa manipulação da informação pode ser construída valendo-se das características naturais dos textos narrativos, como a disposição (ou indisposição) ponderada de dados que, a posteriori, reinseridos, forçam os leitores/espectadores a revisarem suas leituras. Dessa maneira, as sequências mais longas dos seriados de televisão potencializam a capacidade do humor de fazer rir.

Referências

ALJARED, A. The Isotopy Disjunction Model. In: ATTARDO, S. (ed.). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. Nova Iorque: Routledge, 2017. p. 64-79.

ANCHIETA, W. *Colorindo as sombras: indagações sobre o papel da cor no cinema narrativo*. 2017. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2017. Disponível em: <http://Bit.Ly/2beydr>. Acesso em: 16 fev. 2017.

ARRESTED Development. Direção: Mitchell Hurwitz. Produção: Imagine Entertainment, 20th Century Fox Television, The Hurwitz Company, Imagine Television. Los Angeles: Fox Network, 2003.

ATTARDO, S. *Linguistic theories of humor*. Nova Iorque: Mouton de Gruyter, 1994.

BRANIGAN, E. *Narrative comprehension and film*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

BRÉMOND, C. La logique des possibles narratifs. *Communications*, Lion, n. 8, p. 60-76, 1966. Disponível em: <https://bit.ly/2Ja5AMc>. Acesso em: 18 mar. 2018.

CHATMAN, S. *Story and discourse: narrative structure in fiction and film*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

CHŁOPICKI, W. Humor and narrative. In: ATTARDO, S. (Ed.). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge, 2017. p. 143-157.

ECO, U. Two problems in textual interpretation. *Poetics Today*, Durham, v. 2, n. 1a, p. 145-161, 1980. Disponível em: <https://bit.ly/2uJTMKo>. Acesso em: 10 mar. 2018.

ECO, U. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FORABOSCO, G. Cognitive aspects of the humor process: the concept of incongruity. *Humor*, Berlim, v. 5, n.1/2, p. 45-68, 1992. Disponível em: <https://bit.ly/2IU9Vmr>. Acesso em: 18 fev. 2018.

FORSTER, E. M. *Aspects of the novel*. Orlando: Harcourt, 1955.

FRIENDS. Direção: David Crane, Marta Kauffman. Produção: Bright, Kaufmann, Crane Productions, Warner Bros. Television. Nova Iorque: NBC, 1994.

GLUSCEVSKIJ, D. Methodological issues and prospects of semiotics of humour. *Sign System Studies*, Tartu, 45, n. 1/2, p. 137-151, 2017. Disponível em: <http://bit.ly/2Geff2d>. Acesso em: 25 fev. 2018.

HOUAISS, A. *Dicionário Eletrônico Houaiss Da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009. v. 3.0, 1 CD-ROM.

PROPP, V. I. *Morfologia do conto maravilhoso*. Rio de Janeiro: Forense, 1984.

STUDIO 60 on the Sunset Strip. Direção: Thomas Schlamme, Aaron Sorkin. Produção: Warner Bros. Television, Shoe Money Productions. Nova Iorque: ABC, 2006.

SULS, J. Cognitive processes in humor appreciation. *In*: MCGHEE, P. E.; GOLSTEIN, J. H. (org.). *Handbook of humor research*. Nova Iorque: Springer; Verlag, 1983. p. 39-59.

THOMPSON, K. The Concept of Cinematic Excess. *Ciné-tracts*, Montreal, v. 1, n. 2, 1977.

VOLLI, U. *Manual de semiótica*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

submetido em: 13 maio 2018 | aprovado em: 12 jul. 2018